

mit für die mit dem Grundton zugleich künftigen
Töne zu nahe ist; die Terz, mit für die Octave,
die mit dem Grundton zugleich gelöst wird, zu nahe
kommt; die Quarte, als eine zu auf Töne, welche
Töne, als aber dem Grunde, dem für kommt
abgesehen der Octave als Grundton zu nahe.

Alle Intervalle, für mögen übereinstimmen = als
einstimmig sein, werden auf ganz andere Art mit
einander verbunden, nämlich: nicht einander einander
oder einander einander. Und für einander einander einander
den, so nennt man für Accord; als ein ein ein
bindung einander einander einander eine Melodie. Die
Verbindung einander einander einander einander Accord
heißt einander einander einander.

Nach der Anzahl der einander einander einander
Töne, als nach Anzahl der einander einander einander
mit der einander einander einander einander
und so nach einander einander einander einander
einander einander einander einander einander einander
auf einander einander einander einander einander einander
Grund alle möglichen einander einander einander
sagen. Die einander einander einander einander einander
einander einander einander einander einander einander
einander einander einander einander einander einander
hat zur einander einander einander einander einander
dieselben eine einander einander einander einander
der Grund der einander einander einander einander
einander einander einander einander einander einander
einander einander einander einander einander einander
sagen, und einander einander einander einander einander
auskommen wollen, nämlich die einander einander einander
und einander.

da unser Abſicht nicht iſt, die Composition ſelbſt,
ſondern nur vüſſigen Eingekerkeltes davon zu leſen, ſo
kann auf der Maſſe überſehen ſehen, die beſondere
Verbindung aller einzelnen Intervallen beſtehen-
de. Ich werde mich bloß mit der Anzeig der ſelbſt-
mittel beſchäftigen, womit man mehr oder weniger
ſich geſetzt hat, die Verknüpfung ſo viel der
ſonſtigen als diſſonanten Intervallen und Accord
da man ſich vüſſig zu machen.

Was man mit der Composition im Anfang.
Man kann nicht von vollständiger Accord
nach der Regeln des vierten Satzes richtig und gut
zu irgend etwas gelangen, so müssen notwendig
die Accord in einem guten Gesammensatz nach der
Regeln des Quarten auf irgend etwas folgen; zweites
muss jede Nummer zwei sein, so viele zwei
auf sein können, einen klaren und Gesammensatz
einen vierten Fortschritt haben; drittes müssen
auf mehreren Nummern zwei sein eine klare
führt man zu einem misstätigen Composition
dies eigenscharf nicht, so werden an diese Stelle
folgende Zahlen zwei sein, unvollständig = 1, Mangel
des Gesammensatzes in der Fortschrittsrichtung 2,
Mangel an Reinheit so viel in der einzelnen
Nummern zwei sein, ab in allen mit einem
bestimmten Nummern übereinst. Diese zwei aufeinander
veranschaulicht als so unmittelbar auf irgend etwas
guten Kinderspiel vollkommenen Composition,
ab der Octave und Quarte, die zwei Nummern
gegen irgend etwas machen, also als die zwei aufeinander

informativen Lockfaltungen zu neuen Nerven,
oder auf die im informativen Quantitäts-
aufbau des Nerven.

Zur Ermittlung dieser letzteren hat man so viel
wie konstante als differenzierende Fortschreitungen
besondere Regeln zu beobachten, nämlich zur
Fortsetzung der Konsonanten.

die maßgebenden Äußerungen von Baumgarten,
nach welchen sie ausweislich gekündigt worden
sowie, und zur Fortsetzung der Dispositionen

21. Verbrennung

Die Auflösung

zu informieren. Günstigste

der Ausgang von

Die Verbindung des Confessors kann imbe-
sondere auf dergleichen Art geschehen, namentlich
in großer, inzwischen, und sonstigen Ver-
gung.

di große Bewegung (notus rectus),
ist, wenn eine Kimmern gleichmäßig fließt =
oder Sprungweise auf- und wieder abwärts - J. C.



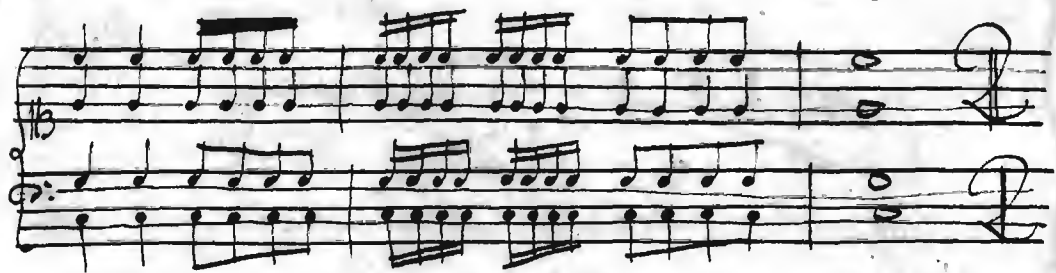
als Ingerade, oder Gegenüberstellung (modus
contrarius) ist, wenn eine Person nicht auf
andere Einsicht geht, ob mag man sich nicht
als eine gegen niemanden geschrieben. Z. B.



die schiefste oder Neigungsbewegung (motus obliquus) ist, wenn eine Stimme Höher = oder Tiefer gehen sollt, als die andern aber bleibt. z. B.



die parallele Bewegung heißt (motus parallelus) ist im Grunde mit einer Abart von der geraden Bewegung, weil man sich die Stimme nicht von einer Note zur andern bewegen sondern auf einem und demselben Note mit unregelmäßiger Wiederholung. z. B.



Von dem vierten und vierten Gebauß dieses Bewegung, sagt der berühmte Beobachter

in seinem Grade ad Parnassum, fängt das musikalische Gesuch und die Vorführung ab. ferner der gewöhnlichste Satz in der Vorkündigung komponierter Instrumente, ist die unmittelbare Folge zweier vollkommenen Consonanzen, z. B. zweier Octaven oder zweier Quinten. Dieser musikalische Gesuchbrief hat daher eine besondere Regel, die so lautet: nimmals dürfen in einem neuen Genuß zwei Octaven oder zwei Quinten unmittelbar nacheinander folgen.

Dieses berühmte musikalische Gesuch wird schon oft vorgekommen sein; jedes Anfangs des Generalbasses fängt es in Minder. Die Natur der Fassung und Fällung desselben, macht der Fassung der meisten Vorfälle, wovon es besteht, und wovon dieser ständige Verlauf im musikalischen Satz durchaus notwendig ist, hat man schon so gar einmal zu einer Forderung gemacht, wovon sieben Beispiele in Milch musikalischer Bibliothek zu finden sind. Indes ist so wenig in diesen sieben Abhandlungen, als in den meisten musikalischen Aufzeichnungen dieser Natur vorgelegt, das heißt, inwieweit der Fassung vorgelegt werden, als wieweil der Fassung ein solches Vorkab nicht nur besteht und notwendig zu befolgen sein.

Mooging ist meines Wissens, so sehr, so die meisten und nützlichsten Vorfälle davon

ausgegeben hat. So sagt man, die unmittelbaren
Folgen geringer Octaven und Quinten klingen ab-
sonderlich, weil dadurch in der Modulation
eine Harmonisierung gemacht wird. Dies geht
so zu: da Quinten und Octaven die einfachsten
Töne sind, wodurch der Gehör einen Tonart
gerade bestimmt wird, so wird durch die im-
mittelbaren Folgen geringer Quinten und Octaven
der Gehör einen vorzugsweise Tonart nicht
gerade empfängt, aber der Gehör einen neuen
Tonart mehr verlangt wird. So macht also
durch die unmittelbaren Folgen geringer Quinten
und Octaven unmittelbar findet man einen
gering Tonarten ausgegeben, im Fall der alten
Regeln und Töne von Tönen zu unterscheiden
ist, man möge verstehen, wie solche Töne
aufeinander folgen können und dürfen,
die mit einander in einer Verwandtschaft
stehen. Man sieht diese Verwandtschaft unmittelbar
zu erkennen, wie man die schon aus der Art
und Weise, wie überliefert Instrumente und durch
zusammengehörige Töne oder Harmonien ge-
bildet und erzeugt werden.

Um die unmittelbaren Folgen unserer
vollkommenen Töne zu erkennen, so
wie überliefert auf die übrigen Töne
nach den Regeln der musikalischen Reinheit

zu verbinden, hat man im Absicht auf den ersten
möglichen Gebrauch der ausgedruckten Töne
jede Hauptregel zu betrachten:

1, Von einer vollkommenen Töne, nämlich
einer Octave oder Quinte, zu anderen, geht
man durch die Gegenbewegung oder durch die
Triturbewegung.

2, Aus einer vollkommenen Töne zu einer
unvollkommenen geht man durch alle drei
Bewegungen.

3, Aus einer unvollkommenen Töne in
eine vollkommenen, durch die Gegen- oder
Triturbewegung.

4, Aus einer unvollkommenen Töne in eine
unvollkommenen kann man durch alle
drei Bewegungen gehen.

Aus jeder von diesen vier Hauptregeln nehmen
mehr verschiedene Spezialregeln, z. B. aus der ersten:

1, Die beweglichen sind schon von der Regel,
dass man nicht mehr als eine fünfklaue, noch geringe
Octaven und Quinten in gleicher Bewegung unmittel-
bar aufeinander folgen darf.

2, Dieser Spezialregel ist noch zu bemerken,
dass in allen Compositionen auf den ersten Schritt
eine Aenderung statt findet, nämlich.

1, wenn alle Stimmen in fünfklaue oder in
der Octave mit einander gehen, wie die meisten
solche Töne in Tönen und Tönen
vorkommen.

2, Wenn eine Klangstimmung, von einem Aufsteigenden im Einklange oder in der Octave begleitet wird.
3, Wenn der Bass in der tiefen oder hohen Octave oder im Einklange vorsteht, so wie die Violon contrabass eine Octave tiefer, und die Bratsche eine Octave höher mit dem Violoncell spielt.
Das Verbot der Octaven und Einklänge gründet sich also nur auf die Verbindung des Accord, oder auf solche Fälle, wo der Composer einstimmig sehen will.
Damit Sie aber in der Hand geführt werden, selbst zu beurtheilen, wann aber wo gewisse Ausnahmen, nicht allein das Quinte und Octave-Verbot, sondern die Fortschreibung consonanter Intervalle übersteigt betrachtet, statt finden können, muß ich noch bemerken, daß Sie auf vorfindenden andern Umstände zu sehen, und dadurch die vorfindenden Fälle gehörig von einander zu unterscheiden haben. Wenn Sie daher die Möglichkeit des Falles in einer Composition beurtheilen wollen, so müssen Sie müssen
1, Ob die Composition ganz oder einestimmig ist.
In einem allestimmigen Stück sind in Absicht auf die größte Möglichkeit des Falles immer mehr Abzusehen erlaubt, als in einem einestimmigen, weil hier der einestimmige Intervall vollkommen, man consonanter Intervalle eine große

Erleichterung voraussetzen würde, da die meisten Stimmen so leicht übereinstimmen können.
2, Ob die gemischteste Fortschreibung zwischen der äußeren Stimmen, das heißt: zwischen der ersten und tiefsten, oder zwischen einer äußeren und mittleren oder zwischen der Mittelstimme allein sich findet.
Findet sie sich in der äußeren Stimmen, so muß man die Möglichkeit aufs strengste sehen. In einer äußeren und mittleren weniger streng; in der Mittelstimme ganz allein, am wenigsten.
Die Ursache dieses Unterschieds ist, daß die äußeren Stimmen am meisten im Gesange fallen, folglich am sorgfältigsten betrachtet werden, und das wenigste Anstößige haben müssen. Die mittleren Stimmen mehr durch die äußeren bedeckt, so daß ihre Unreinlichkeit nicht so sehr im Gesange fällt, und so leicht beseitigt werden kann.
3, Ob man componirt oder accompagnirt. In der Composition ist mancher freier, als im Accompaniment nicht ist.
4, Ob die meisten Fälle, wo man sich nur in vorsichtigen oder nur gemischtesten Fortschreibungen findet, consonant oder dissonant sind. In einem dissonanten Falle kann eine Regel immer ohne eine Ausnahme finden, als in einem consonanten.

Wenn Sie genau auf diese verschiedenen Umstände achten, so werden Sie immer im Stande seyn, zu untersuchen, wo die Regeln ihre Abnahme finden oder nicht. Abnehmen müssen sie. Man kann aber so wenig etwas ohne alle Abnahme beobachten, als wahrhaben. Was wahr ist, kann nicht in allen Fällen gleich gut seyn, und was wahr ist, nicht in allen Fällen gleich gut seyn, und was wahr ist, nicht in allen Fällen gleich falsch. Die Umstände, sagt Matteson, verändern die Taste, da es nie nicht möglich ist, alle möglichen Umstände, die sich bey einem Taste vorfinden können, aufzuführen, zu bestimmen, und die Gesetze darauf anzuwenden; so muß man sich an allgemeine Gesetze bequemen, und es überläßt der Beobachtungskraft eines jeden überlassen, durch Beobachtung besonders und untersuchende Fälle, die mannichfaltige Anwendung der Regeln zu Tische zu kommen.

In Absicht auf die vierteligen Gebraue der Dissonanzen hat man folgende Umstände zu merken:

1, Jede Dissonanz muß, oder sie wirklich als Dissonanz bezeichnet, schon als Consonanz vorher gelöst worden seyn. Dies nennt man in der musikalischen Kunstsprache vorzeichnen. Diese Vorzeichnung der Dissonanzen kann in einzelnen Nummern, aber auch in mehreren zugleich geschehen, wie sich schon aber geschieht, so in mehreren zugleich, als in einer allein. Dies nennen wir

beide Fälle seyn die folgende Formel:



Mit dieser Vorzeichnung der Dissonanzen steht es indessen nicht in der sogenannten strengen Dissonanz genau genommen, in der strengen nimmt man es so genau nicht.

Die Ursache dieser Vorzeichnung ist, daß eine klingende bleibende Note, die im vorherigen Satz als Consonanz, im folgenden aber als Dissonanz gebraucht wird, durch die Fortdauer ihres Klangs nicht von ihrem Unvollständigen verliert. Es sey es da, wo es durch die Länge kommt, die Nummer der Dissonanz nicht, schon vorher zu werden, und das Dissonante derselben muß sich selbst auf eine sanftere Art mit dem Consonanten verbinden.

So wie die Dissonanzen vorzeichnet werden müssen, so müssen sie auch auf einen ähnlichen Ursachen von der aufgelöst werden:

Diese Auflösung geschieht ordentlichweise in ein consonantes Intervall. Da die Dissonanzen aber nicht alle von gleicher Größe, das heißt von gleichem Unvollständigen sind, so kann außerordentlichweise eine gelindere Dissonanz in Auflösung nicht lösen, als, hat die Note einer Consonanz entsprechen, und als auf eine Dissonanz in eine andere aufgelöst werden. Übrigens ist bey der Auflösung der Dissonanzen eigentlich nur eine einzige Regel

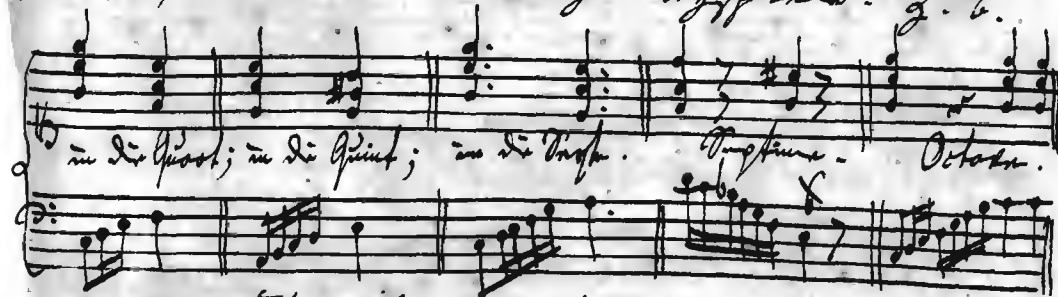
gehörbar, nämlich: jede Dissonanz stellt bey der Auf-
lösung in die nächste diatonische Quinte, Sexte oder Septime,
so, daß sie da zur Consonanz wird. Aber diese Regel
bey allen ungleichen Fällen zu beobachten ist, können wir
hier nicht untersuchen, weil es zu weitläufig für uns
sagen würde.

Da es sich in der musikalischen Composition sehr häufig
stellt, daß sich einem einzigen Accord in der Obstruction
mehrere Dissonanzen hintereinander aufeinander folgen, und
so aufeinander folgen; und die Dissonanzen aufeinander
den Dissonanzen zum nächsten Accord in der Obstruction
unmöglich alle Dissonanzen oder Consonanzen können, so
werden die nicht eigentlich zur Harmonie sehr passenden
Töne durchgehende Töne genannt, auf welche aber nicht
besonderes Rücksicht genommen wird. In der musikalischen
Kunstsprache wird dieser Übergang Transitus (Über-
gang) genannt.

Dieser Transitus ist zweyerley, nämlich: regu-
laris, und irregularis. Regularis ist so, wenn
der so genannte gute Falltritt, oder die unmittelbar
lange Note, zum Accord richtig ansetzt oder
consonirt, die übrigen Falltritte aber, oder die
unmittelbar kurzen Noten im Übergang diese
nicht. Z. B.



daß dieser ungleiche Transitus nicht nur in sich sehr
vielfach sein kann, daß sich darüber erklären, daß
auf eben den Art, so wie sich der Übergang mit einer
Note bezieht, durch alle Intervallen durchgehen,
ganz werden kann. Man unterscheidet daher diesen
ungleichen Transitus, in den Übergang in die Quinte,
Sexte, Septime, Octave etc. Ich gebe nun
allen diesen Noten nur einige Beispiele. Z. B.



der Transitus ist irregularis, wenn die unmittelbar
lange Note zum Accord falsch ansetzt, oder
dissonirt, die darauf folgende kurze Note aber richtig
consonirt, oder zu dem auf die vorhergehende Note
aufeinander folgenden Accord paßt. Z. B.



Dieser gehört auf nach der so genannten Rührung oder
Tentation, die davon besteht, daß eine Note auf
einen Accord ansetzt, der aber derselben Note so unpassend ist,
daß sie sich nicht unmittelbar kurzen Note zu einer unmittelbar
langen Note gemacht wird.

Diese Kündung oder Agitation kann natürlich mit einem bestimmten Aufschlag, oder man will, heißt eine Bindung auf irgendwelche Art getroffen werden 1) durch die eigene Größe der Note an sich; z. B.



2.) durch Zusammenziehung, z. B. durch die Bindungszeichen, z. B.



3.) durch punktierte Noten, z. B.



Auf der Beobachtung also aufzufassen, zur Liniigkeit der Gasmovien geföhrigen Regeln, vorläufig ist die Liniigkeit der Töne an sich, nach einer Gängigkeitsfolge also geben Compositionen, natürlich

die Mannigfaltigkeit der Fortschreitungen und Verbindungen, welches alle Accorde möglich sind. Ist es nicht daselbst in der ganzen Musik, als Note zu formen diese so nötigen und notwendigen Eigenschaften vorausgesetzt ist. Die Compositionen solcher Noten sind die notwendigen Merkmale ähnlich, die mit einem Blick von Noten ganze Stücke lang werden können, ohne am Ende der Stücke etwas gesagt zu haben, als was sich viel besser in einem oder zwei Minuten sagen lassen können. Diese Einsicht, oder wie man es auf nennen kann, Monotonie, besteht daraus, wenn man viele Töne hindurch auf einem und ohne dasselbe Gasmovien liegen bleibt, als schließt mit dem Anfangs- und abschließend lässt, so dass es vollständig ist, als kann man nicht als der Welt kommen. Die Noten solcher Monotonie scheinen nach dem Klang zu sein, dessen Tönen, welches nur einige Zeit jemand bekannt macht, gewöhnlich zu sein. Diese Klang heißt:

- 1) Nimm einen Grundaccord nach Belieben an, z. B. C, E, G, A.
- 2) Setze dazu den Accord der Quinte, z. B. D, F, A.
- 3) Bringe den Grundaccord noch einmal an.
- 4) Wenn dieses einmal, so fast die die ganze Gasmovien nur Töne von dir.
- 5) Setze nun darauf, dass diese Melodie nicht diesen Accord in irgendeiner Weise kommen, ähnlich zu in der Mitte von neuem; setze das Mischolalteszeichen dazwischen, und am Ende setzen,

so ist der Gang festig. so ist aber noch zu merken,
dass es vortheilhaft ist, wenn alle Abschnitte mit der
Grundnote gemacht werden, weil man abhine den
ganzen Stil für die Notizen, und die Notizen wiederum
für den ganzen Verlauf und Gebrauch kann.

dass unsern wirren neuen Mode - Compositionen
wirklich nach einem solchen Range gemacht sein muss,
sonst, wobei die Kunst nicht zu verlieren, man die
den Gang der Composition deshalb nur etwas mehr
mollus. Uebell sind die eadem Lyra, nicht
mehr unterschiedliche Abweichung der Tonarten und
dominanten = Accord gemacht werden; nicht domi-
nantigkeit da nur so wenig zu zeigen ist, zu mehr
mit Mittel im Ganzen haben, zu zu vermeiden, und
an diese Stelle Reithum und Mannigfaltigkeit der
Composition zu setzen. Diejenigen Compositionen, denen
dieses Mittel, die Befahrung der Mannigfaltigkeit
in unsern Compositionen unbekannt sind, zeigen
nur ihre langweilige Monotonie durch beständig
abgemessenes Tempo und sehr notwendig zu machen
aber ungenügend. In der That sind sie signifikant,
dieser nur außer, und man lassen sich immer
signifikant durch außer vorsetzen.

Zur Fortsetzung der ersten unsern Mannigfaltigkeit
der Composition ist unter allen Mitteln die Einheit
des sogenannten doppelten - Contrapunkts wohl das beste.

Was damit gut zu zeigen weiß, so ist im Grunde
auf die einfachsten musikalischen Gedanken dieser Composition
und Fortsetzung der Themen nur mehr, sondern in
unveränderlich derselben zu geben. da dieses Mittel als
von so großer Wichtigkeit ist, man auf eine gewisse
Art selbst die Noten unserer besten Componisten, z. B.
Jos. Seb. Bach, Geminio, Telemann und Graun, zu
möglich machen und mit Nutzen studieren kann,
so will ich für den Zweck anzeigen, wie die sich mehr
den Noten doppelten Contrapunkts eigentlich zu
denken haben.

Die Erklärung eines Melodie, die in einem
sängenden Accord gleichförmig, zeigt ein einfa-
ches Contrapunkt, die Erklärung mag ein überaus
wenig = oder einstimmig sein. Diese Erklärung
muss das, weil sich unsern Kopfsache auf
einzigem Punkt, wo man anfang, ungestört
muss zu componieren, statt unserer Notizen, bloß
Punkte bedürfen, die dann gegen einander gesetzt
werden. (Punctum contra punctum.) Sobald
man aber anfang gemacht zu werden, dass nur Mel-
odie nicht bloß durch damit verbunden. Accord,
sondern auf diese Melodie, durch anfangen
Noten der Melodie gegen die Melodie
und die Sängmelodie abgelesen werden können,
so bedeutet man auf zugleich, dass sich diese
Säng- und Neben - Melodien über einander so mehr
einander ansetzen und aneinander setzen,

daß aus dreizehnen Tönen, die man die obere
 mas, wie die untere machen konnte, und so ungenutzt.
 da diese Verteilung einen doppelten Gebrauch eines
 einzigen klanglichen Melodie vorzuziehen, so nannte man
 auf diese Verteilung den doppelten Contrapunkt.

Man kann auch zwei verschiedene Melodien
 so anordnen, daß die untere zur
 oberen, und die obere zur unteren wird, so
 werden die Intervalle zugleich vertauscht. So
 wird in der Umkehrung die Quinte zur Quarte,
 die Quarte zur Quinte, die Terz zur Dritte, die
 Dritte zur Terz, die Sexte zur Quinte, die
 Quinte zur Sexte, so wie die aus der
 Umkehrung nicht selten von Gassen her
 können, z. B.

1 2 3 4 5 6 7 8
 8 7 6 5 4 3 2 1

Nach ähnlicher werden die auf diesem Umpand
 in Noten vorstellbar können, z. B.



Auf diese Weise die Verteilung der Töne vertauschen
 den Vertauschung der Intervalle, und daraus, daß jede
 Umkehrung zweifach die Richtung der Harmonie

und die harmonischen Verhältnisse gegeben muß, läßt
 sich daher festsetzen, daß nicht jede Melodie ohne
 Umkehrung dieser Umkehrung möglich ist. Man als
 ein Satz unmittelbar der doppelten Contrapunkte ungen
 nutzt werden soll, so muß man so beschreiben sagen,
 daß nach der Umkehrung so viel die Harmonie an sich
 als auf die Fortsetzung derselben man und möglich
 bleiben kann.

Die einfachste und gewiß die erste Art der
 doppelten Contrapunkte ist die, wo die beiden Töne
 man anordnen, oder eine neue einzige
 ihre Töne unter als eine Oktave höher oder tiefer
 zu versetzen. Diese Art nennt man den doppelten
 Contrapunkt in der Oktave. Da aber die Verteilung
 auf so gegeben kann, daß die Melodie in eine
 andere Intervalle gesetzt wird, so muß man darauf
 achten, daß der doppelte Contrapunkt. Alle diese
 Arten lassen sich aber leicht in drei Classen bringen,
 nämlich: 1, in den Contrapunkt in der Oktave,
 2, in den Contrapunkt in der Quinte, und
 3, in den Contrapunkt in der Quarte.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Oktave haben
 wir schon ein zweistimmiges Beispiel gesehen. So wie
 man mit diesen zwei Tönen anordnen würde, so
 wird auch mit mehreren, als mit drei und vier
 Tönen ungenutzt.

Der Contrapunkt in der Quinte oder Terz besteht
 darin, wenn zwei Melodien so gegen einander
 stehen, daß die Obertöne gegen die unteren eine
 Terz oder Quinte höher, oder die unteren gegen die oberen

im neun Tonz des Dreizehn fäher erkletet werden kann.
 Einmal mehrmals nicht nur andere Veränderung der Töne
 nehmen, als bei dem doppelten Contrapunkt in der Octave,
 wie man aus folgenden erkleteten Zahlenreihe sehen
 kann: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Umföndel wird hier also für Dreizehn, die Dreizehn
 zum Nomen, die Töne zur Octave, die Quarte zur Quinte,
 die Sexte zur Quinte, so und umgekehrt.
 Weil für die Töne zu Octave, und die Töne zu
 Quinten werden, so ist es eine besondere Regel zu
 merken, dass in diesem Contrapunkt eine ganz Töne
 noch 2 Töne unmittelbar hintereinander folgen
 dürfen, weil darüber in der Umkehrung noch andere
 Quinten = und Octaven = fortzusetzen müssen
 können.

So wie der Contrapunkt in der Octave aufsteigt
 als zum Nomen auszuweichen werden kann, so
 fällt sich es auf mit dem Contrapunkt in der
 Nomen dass die Symmetrie der Töne Umkehrung
 mit der Mollart der Töne wechseln.

Der Contrapunkt in der Dreizehn als Quinte
 mehrmals, wenn die obere Stimme von einer
 Melodie im zwölf Töne fäher, oder die untere
 im zwölf Töne fäher gesetzt wird, und die
 andere Stimme auf ihre eigene Stelle bleibt.
 Diese ist insbesondere der Contrapunkt in der
 Dreizehn. Folgt man aber die zwölf dieser
 Contrapunkt mehrmals Töne nicht nur

Octave zwölf, so mehrmals darüber der doppelte
 Contrapunkt in der Quinte.

Was aus dieser Umkehrung der Töne für
 eine Veränderung in der Intervallen mehrmals, sieht
 man am deutlichsten aus folgenden erkleteten Zahlenreihe:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Da dieser Contrapunkt fäherfließt in Tönen
 sehr gebührend ist, weil fast alle Symmetrie mit
 ihren Umkehrungen nicht anders sind, so will
 ich zur weiteren Anklärung auf ein Beispiel
 in Noten beifügen, 3. 6.



Aus dieser wenigen vom doppelten Contrapunkt
 abzuleiten werden Sie sich zum nicht nur Vorfallung
 machen, wie möglich dessen Gebrauch zur Fortsetzung
 der folgenden Mannigfaltigkeit in neuen Com-
 positionen setzen müssen. Möchten Sie sich diese
 Vorfallung noch vornehmen, so wäre ich Maßgeb
 Abfindung über die Kunst der Töne, mehr
Erkenntnis gehen Teil der Kunst der Töne
 Takt über diese Materie nachzulesen. In dieser
 beiden Noten finden Sie alles fäher gezeigte
 vollständige beifügen. da werden Sie nicht

nur alle mögliche Art der Ausföhrung
 einzelner Töne, der Contrapunkte nach allen ihren
 Abweichungen, sondern auch noch andere, welche
 durch andere Kunststücke können kommen, als:
 die Canon, der Fictale Canon durch die Töne, die
 aneinander, wellenweise, rückgängig, doppel-
 canon und dergleichen, deren Gebrauch sammt und
 sondert zu bezeichnung eines gewissen Mannichfal-
 tigkeit von der größten Wichtigkeit ist. Alle diese
 Kunststücke werden nie mehr für die allein
 vüng der Töne selbst können kommen.

Alle diese Mittel, die Kunst in Absicht auf
 Harmonie vielfältig und betrübend zu machen,
 müssen noch mit andern Hilfsmitteln versehen
 werden, wenn eine Kunst ganz vollkommen
 sein sollte soll. Es sind aber einige gehen
 dieser als Andeutung der bloßen Kunstformen der In-
 duction und Abduction noch nicht hinreichend, sondern
 auch noch gewisse Mittel setzen können müssen,
 wodurch der Kunstform der Gedanken in einer ge-
 wisse Ordnung gebracht wird, und von der ersten
 oder fünften dieser Artlichkeit und Einheit über-
 setzen werden kann, so daß auf der Compagnie
 nach Kunst noch gewisse Mittel nötig, wodurch
 es in der Hand gesetzt wird, gewisse Kunstformen
 in Modulation zu ordnen, und dadurch gewisse
 Gesetze dieser Anordnungen zu machen. In der
 wichtigsten Melodie, nennt man diese Mittel
 Anordnungsregeln, oder so wie in der Rede,

manlich: Commata, Cola, Puncta &c. in der
 Harmonie aber Cadenz.

Es sind gewisse Kunststücke in der Harmonie, die
 nach Befehl des Verstandes nicht mehr möglich
 sind, sondern bald nur zum Spiel, bald aber
 gänzlich beifügen. Es sind daher sehr verschiedene.
 Man unterscheidet sie aber gewöhnlich in

- 1, in der ganzen Cadenz,
- 2, in der letzten Cadenz, und
- 3, in der überausgehenden oder abschließenden Cadenz.

Von jeder Art will ich das notwendigste erklären.
 Mit einer ganzen Cadenz, kann nicht nur eine
 Kunst ganz, sondern auch nur zum Spiel ge-
 bracht werden. Bei dieser ganzen Cadenz müssen
 folgende Regeln beobachtet werden, nämlich:

- 1, muß der Bass von der Dominante in der
 nächsten Stufe gehen, so gesungen wie durch die
 nachfolgende Quarte, z. B.



oder durch die sechshundert und fünfte, z. B.



- 2, muß der Bass durch die Terz nach oben
 oder über den nächsten, in die Quinte gehen,



3, muß die letzte Note des vierten Timmen mit der letzten Note des andern in der Octave zusammen klingen.

4, Muß die letzte Note aller Timmen in der Kindersilber des Takt (in thes) fallen.

Die Vorbereitung der ganzen Cadenz bedient man sich gewöhnlichst auf der dritten vor der letzten Note, des Fünftens, Quintens, Sextens, Quinten Accords, oder auf noch gewöhnlicher Klang. z. C.



In Abficht auf die Ausübung dieser ganzen Cadenz in Tonstücken hat man folgende Regeln zu merken:

1, es dürfte schon nicht mehr, als drei oder vier, in dem so viel verschiedenen Tönen, die stillstehend mitgenommen, zu einem Tonstücke vor kommen. Wenn in einer oder mehreren dieser Töne und Zwischenfächer mehr oder weniger vorkommen, so wird diese

Regel darüber nicht verfehlt, weil bei einem Ton, die Instrumente und Timmen, und bei mehreren, die Concorde timmen und die Begleitung, jedes gleichsam für sich besteht, und allein gewöhnlicher ein Ganzes ausmacht.

2, Müßten dies = und Moll = Cadenzen so viel möglich mit einander abwechseln.

3, Müßten in jedem Tonstücke, es mag auf sich so klein sein, wenigstens zwei ganze Cadenzen vorkommen.

4, Muß in Vocalstücken keine ganze Cadenz gebraucht werden, wenn im Ende kein Punkt, oder der Punkt nicht gemacht ist. Diese Regel läßt sich aber nicht unbedingt ausnehmen, nämlich so, daß überall wo ein Punkt sey, auf eine ganze Cadenz statt finde.

Daß übrigens diese ganze Cadenz, häufig auf sich in der folgenden Folge des Tonstücks auf so verschiedene Weise gemacht werden können, und vielfach gemacht werden, können Sie sich leicht vorstellen, wenn Sie nur sorgfältig an die auf sich anwendbare Vorsetzung der Timmen und an die außerordentliche, durch Malören, Klänge, und durch Taktzeichen bewirkte Mergen verschiedener Figuren denken wollen. Auf diejenige Cadenz, wo der Fänger oder Spieler auf der Anfangsnote stille fällt, und nach einem oder zwei großen Mergen von Vorwürfen abhängt, ist es besonders scharf, gefast fester.

die falsche Cadenz aufhebt, wenn man durch eine gewisse Modulation, einen Theil eines Tonstücks von dem andern unterbricht, ohne dass die Fortsetzung einen vollkommenen gewöhnlichen Sinn ausdrücken scheint. folgende Umstände sind hauptsächlich dabei zu berücksichtigen:

- 1, Die kann nur am Ende eines Satzes gebraucht werden, auf welches folgende ein andres folgt; dient also nur zum Übergange von einem Stücke zum andern.
- 2, Muß das letzte Ton dieses falschen Cadenz, so wie das ganze, in der Niederlage des Falts (in thes) fallen.
- 3, So wie die letzte Note des Falts bei der ganzen Cadenz die Tonica zeigen muß, so muß für die letzte Note im Falte die Tonica nachgezeigt werden.
- 4, Die vorletzte Note des Falts muß entweder die Tonica, oder die Quarte, oder die Sexte zeigen.

Auf diese letzte Regel beschränkt, daß die falsche Cadenz überhaupt zeigen muß, nämlich

- 1, wenn die Tonica, 2, wenn die Quarte, und 3, wenn die Sexte vor der letzten Note gesetzt wird. Von allen 3 Arten will ich ein Beispiel in Noten geben, z. B.



die unterbrochene oder abgebrochene Cadenz aufhebt, wenn sie nicht vollständig Cadenz alle zusammenfällt, und man durch etwas aufhebt, das vorher oder nachher kommt in das oder das System eines andern Ton gesetzt, als das vorher der vorhergehenden, ganz Vorweisung wegen, gemacht. Einige Beispiele in Noten mehr als drehen, z. B.



In wie weit die Lese von der harmonischen Cadenz mit der musikalischen Interpretation zusammenhängt, mehr wie schon, wenn sie zu dieser Materie kommt; das noch für diesen Augenblick werden, gesetzt zu harmonischen Bildung, daselbst zu sein, ist sich selbst, ohne Rücksicht auf melodische Absichten und Eigenschaften, und kommt, daß in der Lese von der Harmonie unterbricht, nicht überzugehen werden.

Alles was ferner von der Fortsetzung und Ver-
 knüpfung der Töne zu sagen noch zu, bezieht
 sich allein diejenigen Accorde und Intervallen,
 die in einem einmal angenommenen Tonart liegen.
 So lange man es bloß mit einzelnen Tönen zu thun
 hat, sind diese eigenen Accorde jedes Tonart ferner
 fest; will man aber mehrere einzelne Töne mit
 einander verbinden, so daß eine aus der Verbindung
 mehrere Töne ein ganzes Tonstück entstehen soll,
 wie aus der Verbindung mehrere Accorde ganze
 Töne entstehen, so wird es notwendig, auf die
 die in die übrigen Töne zu passenden Accorde,
 diejenigen zu gebrauchen, die mit unserm angenom-
 menen Tonart in einem gewissen (ob nun ein oder
 der mehrere) Verhältnisse stehen. Ohne dieses
 Mittel werden unsere mit künstlichen Tonstücken
 sehr monotonisch, und wenn es langweilig werden
 als eine Rede, in welcher mit Mühen jedes Wort
 oder jeder Gedanke hervorgehoben ist, der nicht unmittel-
 bar zu der vorstehenden Absicht der Rede gehört.
 So wie daher der Redner, um seiner Rede desto
 mannichfaltiger und belehrender zu machen, auf dem
 ganzen Gebiete der musikalischen Kunst alle
 mögliche zur Fortsetzung seiner Absicht anwendet,
 was mit seiner Lage und in irgend einem Maße
 oder mehr oder weniger Verbindung steht, und zu dem Ende
 alle Anordnungen, alle Einrichtungen anstellt, die seine
 Vortrag in ein vollständiges Bild setzen können, so
 wird auch der Komponist sich nicht bloß auf

den Gebrauch der in seiner angenommenen Tonart
 liegenden Accorde und Intervallen beschränken,
 sondern sich auf solche Accorde, die in der auf übrigen
 23 Tonarten, mehr oder weniger Verbindung
 mit der seinen stehend sind, zu bedienen müssen.
 Dies ist daher alle die schon angeführten Mittel, die
 er der besten und kräftigsten, wodurch eine gewisse
 Fortsetzung der größten Gabe der Mannichfaltigkeit
 verschaffen können.
 Diese Vorlesung übersteigt nicht in der Musik mit
 dem Namen Modulation (Abwechslung) bezeichnet.
 Wenn man aber versteht man nicht diesen
 Modus und diejenigen Tonstücken, die unter die ersten
 anzuordnen sind jedes Tonart gehören. Um genau
 zu wissen, welche diese anzuordnen Töne sind,
 darf man nur wissen, was für eine Dorellänge
 in der natürlichen Tonart liegen. G. C.



da sich für die Dorellänge C, von C der
 2, von G der 3, D moll, 4, F moll, 5,
 E moll, 6, F der, finden, so sind auf diese Töne
 in einem Tonstück aus C der, als die nächsten,
 man zu setzen und zu gebrauchen.

Sobald also in unsern Tonstücken die Tonarten
 von auf in andere Töne, als die oben ange-
 führten sind, gebracht werden sollen, so bedient man
 sich nicht mehr der Namen Modulation, sondern

zufallen. Weil kommt fieberig auf auf die Länge
des Stückes an sich selbst an. In einem ganz langen
Tanzstück kann man sich überreden zu einem recht
frischen Tonart zu wechseln, daß sie glücklich
an die Stelle des Tanztonart gebracht zu sein
scheint; in kürzeren Tanzstücken aber darf man einen
Modulation zu befürchten haben, als wenn sie einen
Tanztonart wäre, als welcher nicht sehr zu
wünschen könnte.

Man läßt sich zwar nicht bestimmen, wie
lange man in jeder Modulation verweilen
kann, weil das Maas des Tanzstückes an sich selbst
schon vorgefunden ist; ungeachtet aber kann man
sagen, daß wenn es so lang sey, so nach Nothfall
nicht so lang sein müssen. Aber man versteht, alle
nicht ungeachtet. Dieses genau wissen und bestimmen
mollen, finden wir eine Empfehlung wissen und be-
stimmen mollen, die sich bekanntermaßen nach
nach Gefühl und Maasstab noch auf unsre ge-
wöhnlichen Regeln der Musikwissenschaft beziehen.
Deshalb ist das Tanzstück von einem bestimmten
Länge gleichmäßig zu gestalten. Verhältnisse der
Modulationen vorzuschlagen, willst du aber auf
deutlich haben, daß es nicht notwendig ist, sich genau
daran zu halten. z. B.

Grundton. G dur. A moll. E moll. F dur. D moll. F dur. G dur.

128 128 128 2 16 8 128

A moll. F dur. E moll. C dur. D moll. F dur. G dur. F dur.

Im Verlaufe des dritten Punktes, nämlich wie man
die Mischung anfangen und zu vollenden sey, läßt
sich nicht sagen, daß alle sich selbst und fast in
unvollständigen Abzügen ankommen. Man sich selbst zu
schickst recht einmal in einem Tonart festgesetzt hat,
so läßt sich nicht mehr ändern, sondern bringt
es wird daher glücklich und glücklich und auf einen
unvollständigen Weise abzuwickeln, sondern, darüber,
daß ihm die Empfehlung anzulernen kann als die
neue Tonart, worin es sich selbst festgesetzt
hat, allmählich geschwächt, und dagegen andere
Töne, die zum Gefühl der neuen Tonart passen
bringen, glücklich und glücklich und glücklich machen.
Nicht ist unmöglich, als wenn bei solchen Abzügen
spielen so oft man zu, Oben gegangen wird, daß
man die Abzügen nicht komponieren, die sich in einem
Kompositionen in Modulationen nicht will, sich
lange vorwärts wagt. Man muß zwar ungeachtet
an sich selbst musikalischen Töne die man
finden, in welchem der folgenden Satz gleichsam
soll, aber dieses Vorgehen durch glücken kann
so oft man sich selbst zu machen, daß der
Gefühl schon vorwärts sagen kann, wenn es geht
voll, ist nicht alle Regeln der guten und schönen
Modulation, und steht sehr schnell Wirkung.

Verborgt müßten alle Tonalregeln, die man früher
geben wollte, nicht großem Nutzen, sondern gerade
wagte die musikalische Mäßigkeit und Forderung der
von. Gute Mäße für das sind, ob alle Regeln
in der Welt. Diese gute Maße hat man vorzüglich an der
musikalischen Werke Joh. Seb. Bach, Gähde und
Joachim. Aber diese Werke plötzl. sind, sind sie auch
nicht an den betrachteten Vorschriften, absonderlich der
Kunst nicht zu lernen, zusammenhängende und mannig-
faltige Modulationen bewerkstelligen können.

Die große Art der Modulation beginnt die
plötzliche Art einführung in andere Tonarten
oder die musikalische Harmonik (auf fufamont)
in sich. Diese Art zu modulieren, dient hauptsächlich
zum Ausdrücken festiger Eindrücke, und plötz-
liche Übergänge sind nicht in die andere. Die
selbst in den Forderungen nicht immer die gro-
ßen Werke geben, sondern nach Verhältnis ihrer
Einfachheit nach und nach, oder plötzl. auf
die nachzukommen und in der Forderung der
Vorsicht, so kann sich auf die Kunst, die in den
Forderungen sich selbst, unmöglich immer mit
den großen Werken begnügen. So lange in den
Forderungen in nicht gewisse gewisse Tage
sind, geht es nach an; so bald aber diese an-
fangen, festig in ihren Anforderungen immer
drückend zu werden, muß die für sich selbst
Kunst mit ihnen fort, und ihren glückseligen über-
dell und ihnen nachfolgen.

Diese Forderung und Forderung Modulation ist
nur der musikalischen Mäßigkeit, die die nachzukommen
in den Umständen, welche in der Forderung der Mäßigkeit
so eine Forderung zu haben müssen, zu ihrer
Absicht zu kommen muß. So muß sich dadurch
nicht nur die nachzukommen der Forderung
nicht selbst nachzukommen und nachzukommen Forderung,
sondern auch nach anderen Mäßigkeit,
sowohl und selbst nach Forderung in ihren Werken.

In größerer aber die Vorschriften sind, die in den
Werken auf dem Gebrauch der musikalischen Harmonik
die nachzukommen können, desto größer muß auf
die Vorsicht sein, die man dabei anzukommen haben.
So wie überall, wo viel zu gewinnen ist, auf
nach Vorsicht sind mehr oder weniger kann
so geht es nach sich. So große Vorsicht in den
Werken durch die großen und nachzukommen Gebrauch
der Harmonik nachzukommen können, so bizzoso und
unmöglich können sie auf werden, wenn nicht
mit Vorsicht und Vorsicht damit umzugehen wird.

Man sieht auf diesen Grunde viele Congruenzen,
die die Harmonik an sich nicht gut anzukommen, und
so genau zu bestimmen müssen, in wie weit man
harmonische plötzliche Art einführung möglich oder
unmöglich, zulässig oder unzulässig ist; aber
nicht wenige, welche sie anzukommen zu befa-
heln, und so in gewisse Maß, unmög-
lich und selbst zu befa-
heln.

1. Teil.

Ein Hauptregel bey allen plötzlichen harmonischen oder unharmonischen Abweichungen ist die: daß man so leicht überausfordern soll, als man vermögen kann. Modulation. Es ist keine Kunst, man stellt nur Punkte und verschiedene Gegenstände mit einander zu verbinden; es aber so zu verbinden, daß der Zuhörer mit der Vermuthung eines Zusammenhangs auf zugleich eine besondere Aufmerksamkeit und Aufmerksamkeit verbunden glaubt, das ist eine Kunst.

2. Teil.

Man bedient sich zu plötzlichen und ruhenden Übergängen vorzüglich solcher Accord, die in Abseht auf die verschiedenen Klangsysteme, leicht von einem Trieb ausgesprochen werden können, ohne eine Trieb zur Fortsetzung der Verbindung durch, ohne übrige aber zu irgend einem ruhenden Accord führen können. Ein Beysp. ist die Hauptregel diese:

Daß man sich auf dem Accord, der zum Übergang in eine ruhende Tonart dienen soll, am längsten verweilen, um dadurch das Gefühl eines neuen Beginns gleichsam vorzuzubereiten, und zu schärfen. Ein Beysp. wird dieses deutlich machen, z. B.

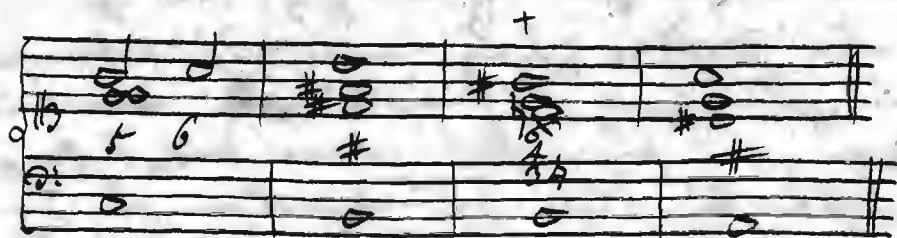


Es ist der wichtigste Accord der mit + bezeichneter überausföhriger Trieb = Accord; dieser neue Beginn hat so sich das vorvorgangene C moll, und fällt nach den Regeln der harmonischen Modulation sich in der ersten Dominante - Accord nach C moll auflösen. Allein so kann auf ad die kleine Trieb = Accord ausgesprochen werden, so bald man sich unter dem Grundton des neuen Trieb, von dem dieser Trieb entspringt als Klangsysteme des, und unter dem Mittelton C - nicht mehr C, sondern hier steht. Steht man sich mit diesen Triebaccord ad die Trieb über gibt; so hat so keine Beginnung mehr mit C moll, sondern kann man ruhender im Cis das oder Cis moll führen. Eine Transposition dieses Trieb, oder in einen neuen Ton stellt so auf, und wird so noch mehr deutlich machen, z. B.



Unter allen Mitteln, ohne man sich bedienen kann, um schnell in die ruhendsten Tonarten zu kommen, sind leichtfertigst zu einem am bequemsten und schnellsten, auf noch zu sprechen von der vortheilhaften Befähigung, daß die Übergänge, welche unmittelbar zwischen neuen kommen, überaus ausgesprochen überausföhriger

sind. Diese Mittel sind
 1, Man setze sich in einen Accord, in wel-
 chem man will, und setze sodann die Grund-
 ton desselben, anstatt ihn als Quinte, Terz,
 Quarte etc. von seiner Tonica zu betrachten, als
 das Intervall eines andern Tonica an, gebe
 ihm alsdann diejenige Harmonie, die ihm in
 seiner neuen Begleitung zukommt, um in
 die neue singliche Tonica zu kommen. Z. B.
 Man sey in C dur, groatze durch eine Modula-
 tion ins f moll auf die gleiche Dorgklang von
 A, welches die Quinte von C ist; will man nun
 schnell ins A dur gehen, so setze man die Ton-
 A nicht mehr als die Quinte von C, sondern als
 die Quinte des neuen Tonast, nemlich des A
 an, gebe ihm seine zukommende Harmonie, und
 setze sodann unmittelbar ins A dur, so
 wie man etwa in C dur von D ins A
 gehen würde. Ein Beispiel in Noten
 wird es deutlicher machen.



Nach einigen besondern Fälle werden diese
 Mittel mehr, Z. B.

1.)

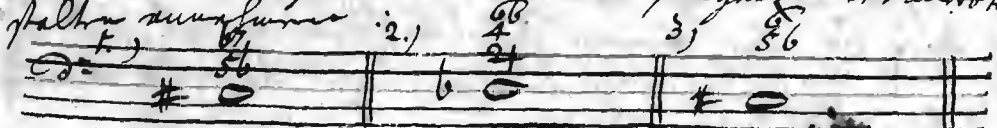


der erste Fall ist dem vorstehenden ähnlich,
 nur daß es eine neue Tonica länger ist, und die
 neue Terz, schon auf dem ersten Accord vorhan-
 den ist.

Der zweite Fall ist, wenn die Aok in einer
 weit entfernten Tonast, als der erste. Der
 Grundton C wird für nemlich im vorher-
 gehenden A als die Quinte von des A ausgesprochen, und
 bekommt die ihm in dieser Begleitung zukommende Har-
 monie der neuen und eigentlichen, wodurch es in
 unmittelbares ins des A gelehrt wird. Durch die-
 setzen dieser Harmonie, und durch Ausscheidung dieser
 angegebenen Mittel auf mehreren Fällen, wird man
 sich leicht eine vollkommen und artgetreue
 Kunst in mehrer und klärlere Art machen,
 zu verstehen können.

2, Man nehme den vorstehenden Quinten-
 Accord mit der falschen Quinte, und verändere
 damit etwa so, wie auf der vorstehenden An-
 weisung mit jedem Accord verändere
 werden konnte, das heißt, man drucke sich
 auf für den Grundton in einen andern
 Begleitung, und setze ihn als eine
 Intervall eines neuen Tonica an.

Dieses Mittel giebt die höchsten nachvollziehbaren und
 übersichtlichsten Anweisungen, unter allen, weil durch
 die Notenschrift dieses Accord, und durch die Notenschrei-
 bungen des Klangverhältnisses ausserordentlich viele
 und sehr verschiedene musikalische Umänderungen hervor-
 gebracht werden können. So kann z. B. dieses
 chromatische Octaven = Accord folgende Veränderungen ge-
 halten annehmen:



Diese Befindlung nach oben gegebenen Anweisung
 die verschiedensten Modulationen hervorzubringen kann.
 Nur einige Beispiele zur Probe werden hier beigefügt
 sein, dieses aber deutlich zu machen, z. B.



Dieses selbe Mittel ist man im Stande nach
 Willkür oder mit Umwegen in jede
 Tonart zu kommen, in welche man will.

Von der musikalischen Grammatik.

Kleiner Abschnitt.

die musikalische Prosodie. (Rhythmopoie)

Die folgende Abweisung aller und jeder in
 der Tonkunst gebräuchlicher Theile, ist das Ziel; und
 in der musikalischen Grammatik geleitet wird, wobei
 es dem Leser freistehet auf folgende vier Punkte
 zu kommen, als:

- 1, die Accente,
- 2, die Töne,
- 3, die Taktzeichen, und
- 4, die darauf zusammengehörigen Fractionen, und

Jeder dieser vier Punkte erfordert eine
 eigene Betrachtung.

Als Accent ist in der Musik eingeführt aber das,
 was so in der Sprache ist, nämlich das Gewicht,
 welches auf eine oder die andern Sylben mehr Gewicht
 gelegt wird, um sie von andern Sylben abzuheben.
 Das ursprüngliche Wort in der Sprache, und jede ihm
 folgende von dem als eine Form, die auf das Gefühl
 nur einigen als gewisser unermesslicher süßlicher
 Grundaccord gebaut sind, muß einen Accent
 auf irgend einem Theile haben, um ihn bezeichnen
 im Verhältnisse gegen die andern deutlich zu bestimmen.
 Diese Art von Accent heißt überhaupt der
 grammatische Accent, der freistehend auf die meisten Wörter
 fallen muß, die abgelesen werden müssen.
 Accords anzuweisen sind, und eben dadurch den

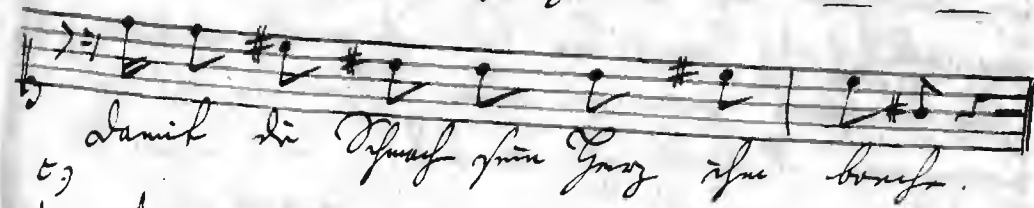
bloß durchgehende, oder Nebennoten gehörig in-
 trofunden werden müssen. so muß daher auch im
 und auf die gegenwärtige gute Zeit des Falts fallen
 für Beispiel in Noten soll es deutlich werden, ad:



Es ist oben derselbe Satz von einer Form durch
 die trofunden Melling des grammatischen Accents
 zu ganz unterschiedenen Tönen gemacht worden. In der
 Instrumental-Composition hat der Componist die
 Freiheit diesen Accent so zu setzen, wie es ihm
 ganz beliebige auf einem reinen Melodien diatoni-
 schen; in der Vokalcomposition aber muß er
 sich ganz genau nach den Accenten des Textes
 richten, das heißt, er darf nicht da hin müssen
 wo grammatischer Accent gebraucht, wo aber
 in der Sprache nicht ist.

Ein andrer Art des Accents in der Musik, ist
 der, dessen man sich in der Vokalcomposition
 bedient, wenn auf die Worte, die in einem Vers
 Hauptgeister anheben, besonders musikalische Töne
 von gehört werden, um sie dadurch von andern
 in dem selben Vers unterschieden, also wenn
 ein bestimmter Worten gehörig zu unterscheiden.
 Diese Art des Accents heißt der oratorische,
epischer oder auf passatise Accent. Dieser
 hat gehört nur in der musikalischen Oratorik.

Da es aber doch auch in einzelnen musikalischen
 Versen angewandt wird, so kann es nicht schaden,
 wenn man sich schon in der Grammatik damit
 bekannt macht. Die musikalischen Mittel, wodurch
 dieser oratorische Accent ausgedrückt wird, sind
 a, melodische Figuren, (Melismata.)
 b, Geräuschveränderungen der Harmonie, (Modula-
 tionen)
 c, die Anwendung der trofunden Töne von
 Wörtern und Silben in der Diction. (Dieses ist
 folgende Beispiele machen den Gebrauch der
 von dem Mittel deutlich werden, 3. B.



also hat auch von Graun, woraus diese
 drei Beispiele genommen sind, nicht auf allen
 Tönen die besten Mängel des oratorischen Accents.
 Wenn man doch noch Gehör, Gehör und Gehör

Kolaterale nimmt, so hat man eine Fülle, bey
welcher man alles können Untervielte über diese Materie
ein nachsehen kann.

2, Das vieltige Ausrufung der Accente überläßt, gesollt
die vollkommenen Kenntniß der sogenannten Tonkunst.
So wie überläßt, nach unvollständiger Kenntniß, der
Ehre der musikalischen Sprache, mit dem Ende eines
Gedanken = Sprache, unvollständiger Beschaffenheit hat,
so verhält es sich auch insbesondere mit diesen
Tonkünstlern. Die sind zwar aber das, was zu der ge-
heißenen Sprache die sogenannten Pedes sind, nicht
mit dem Uebersicht, daß diese ihre Fülle auf
die innere Bedeutung musikalischer Gedanken noch
nicht reichlicher ist, als es nur immer zu der
Sprache gehen kann.

Diese Mattfänger hat in seinem vollkommenen
Eapellmeister die Bemerkung gemacht, daß man bey
sonnenthalt der Tonkünstler und ihrer Veränderungen,
oder überhaupt eine einzige Ton in einer aus-
genommenen Melodie zu verändern, als eines kleinen
Melodie allseits ändern, und ungetreut wieder
als ändern kleinen = Melodie machen konnte.

Es hat in vorerwähnten Eapellmeister T. 161. die
Versuch mit einigen Melodie gemacht, so daß
jede der Töne mit einiger Uebersetzung bezeichnen
will, sich (wie mit Luther zu sehen) die Fülle
nicht vermeiden müssen, daß eine so große Fülle
in der bloßen Tonkunst finden.

Die Fülle der Abgeschlossenheit an sich selbst ist aber
auch oben einmal hervorgehoben worden, wie hat man
sie nicht mit dem vorerwähnten Haas Vossius (de cantu
paenatum et viribus Rhythmi) über die Fülle
sagen der ganzen Kunst fallen wollen. Wenn man
indessen auf die ersten Töne nicht überläßt, daß die
vielen Tonkünstler in dem Gebrauch der Tonkunst
zu wenig mannigfaltig sind, und manche Tonkünstler
nicht gar nicht können, oder nicht gebrauchen, von
welchem man doch oftentimes durch Erfahrung weiß,
daß es zu gewisse Anzeichen gehören müßte
zu gebrauchen können, so verzehrt man es dem alten
Vossius gegen, wenn man glaubt, daß es nicht
Unmuth über die Veranschaulichung so vieler und
vieltiger Töne, in wenig mehr gegangen ist,
als es nicht anders Umständen vieltig mehr
gegangen zeigen. Nach vorerwähnten werden wir
hier Vorleser finden, wenn wir bedenken, daß
man frühzeitig Tag und Nacht beständig im Munde
führt, so als mehrere Tonkünstler gesungen
gehört, Takt von der Töne der ganzen Musik,
oder doch die Töne der Musik durch den
Gebrauch vieler Tonkünstler mannigfaltiger
und vieler zu machen.

Die gebräuchlichsten Tonkünstler, oder vielmehr
seltenen Tonkünstler, die man mit großen Nutzen

gebrauchten können, hat man 28. Gesänge
sind aber bloß, zung = zung = und singstblige
singe zu singen. Mollen man noch mehrsing-
liche annehmen, so aber im Grunde nur als die
singstblige zusammen gesetzt sind, so würde die
Zahl derselben ungemein größer werden.

2 Von den singstbligen Gesängen hat man eine
reine Reihe, nämlich:

- a, der Prondant, — — — ingens. aus
- b, der Prondant, — — — gratus. aus
- c, der Prondant, — — — potens. aus
- d, der Prondant, — — — prorsus. aus

Die der singstbligen aufsteigend Reihe:

- a, der Prondant, — — — improrsus
- b, der Prondant, — — — recubans
- c, der Prondant, — — — fidelis
- d, der Prondant, — — — supplex
- e, der Prondant, — — — ocelli
- f, der Prondant, — — — festinat
- g, der Prondant, — — — genius
- h, der Prondant, — — — praecellens

Von den singstbligen Gesängen hat man
folgende Reihe:

- a, der Prondant der Reihe, — — — congruus

- b, der Prondant der Reihe, — — — potentia
- c, — — — der Reihe, — — — fugitivus
- d, — — — der Reihe, — — — celeritas
- e, der Prondant der Reihe, — — — sacerdos
- f, — — — der Reihe, — — — permanens
- g, — — — der Reihe, — — — discordia
- h, — — — der Reihe, — — — adventus
- i, der Prondant major, — — — discordia
- k, — — — minor, — — — resonans
- l, der Prondant, — — — aeneas
- m, der Prondant, — — — exultans
- n, der Prondant, — — — repetere
- o, der Prondant, — — — cantilena
- p, der Prondant, — — — amoenitas
- q, der Prondant, — — — praecellens

Daß die Reihe der singstbligen Gesänge
sich aus Prondant, Prondant, Prondant und
Prondant zusammen gesetzte Gesänge
sind, sieht man leicht. Wenn man nun
diese Zusammensetzung noch weiter fortsetzt,
und auf alle die singstbligen annehmen

will, so bekommt man noch 5 Schiffe.

| | |
|-----------------------------|--------|
| a, du Govigio = Lachglut | 00-00. |
| b, du Lachlo = Trachglut | -00-0. |
| c, du Gondao = Lachglut | ---00. |
| d, du Jumbo = Trachglut | 0-000. |
| e, du Gondao = Trachglut | --000. |
| f, du Maloffo = Trachglut | ---0. |
| g, du Jumbo = Auftrachglut | 0-0-0. |
| h, du Gondao = Auftrachglut | --0-0. |
| i, du Lachglut | -00-00 |

Was fönken ind effen aber klapp sich der
ersten Claffen mit, ind wolte die vornehmsten
dieselben durch (nütze nähere Betrachtungen so
wohl; als durch) Trugsprüche, wie sie zu Nutzen
abgedrückt werden, etwas deutlicher zu
machen suchen.

als Geschenk, so als wenn ich lange fern
bin, ist sehr schön. Ich bin sehr dankbar
für die Aufmerksamkeit und
Freundschaft zu gebrauchen. Ich bin
dankbar man sich nicht

Ich bin dieses Namens sehr ungewiss, aber auf
 den Namen Maria, die bei der Geburt der Götterin
 geboren, Thandaula genannt wurde.

Das Pyroxylinat besteht ebenfalls aus einem gleichen, aber kleineren Theile, und soll vornehmlich anlässlich einer Anbohrung kugelförmiger Fäzen bestimmt gewesen seyn. Diese Eigenschaften ist eine gewisse Leichtigkeit; so wird dafür auf eine bei mehreren Vahren und zu Fäzen gebraucht. Stoiche sagt in seiner Abhandlung von der unfehlischen Kunst, so kommt in den Fäzen, die die französische Combattants nennen, oft vor.

Das Jambun ist mäßig süßig, nicht flüchtig oder von
untd. so wird grob in solchen Tomstücken, die die Bn
nagung - nicht Mauten haben, mit dem trockenen
Linsen mousifst gebauert.

Das Foosänt so auf Foosänt genannt wird, hat
nichts unzufälliges an sich, und wird deswegen auf
sehr bequeme zu Migen = und Schlafliedern gebraucht.
Es erinnert sich genau mit dem Foosänt.

Der Factylat ist eine sehr gewöhnliche Tauschware,
er stellt sich selbst zu verkaufen als fremde Dinge

Das Vaccinium ist zu Füllstücken sehr geeignet,
weil es glänzend schwarz färbt und säuerlich
ist, auf dem Magen. Ich habe bei den Vaccinien
habe sie mir gesehelt.

Das Anagästus hat etwas fruchtlos und
gracitativ, ist daher auf seine besten
Längen in salzigen Böden, wo man selbst ohne
abgedrückt werden soll, z. B. in Moosfarn

Auf der tiefen Bestimmung wird es aber gewöhnlich mit andern Tönen vermengt gebraucht.

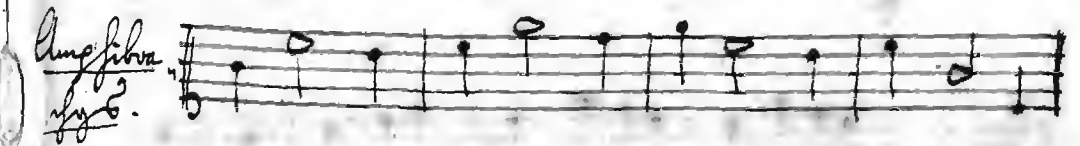
Das Moll spielt sich zu vernehmen, bei weichen und schmerzlichen Liebenden. Dieses majestätische Dornen wegen kann es auch bei Moll sein und Aushängen gebraucht werden.

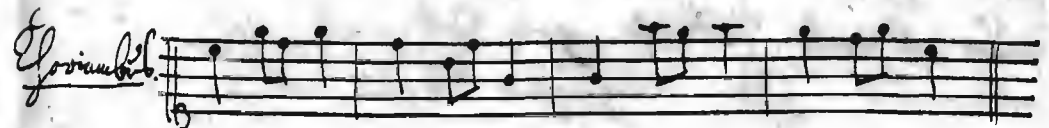
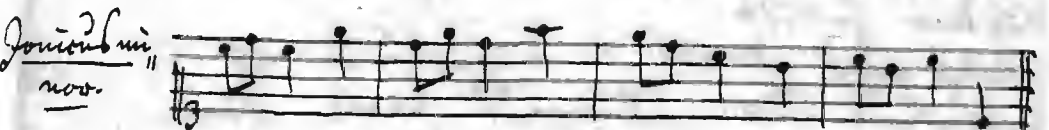
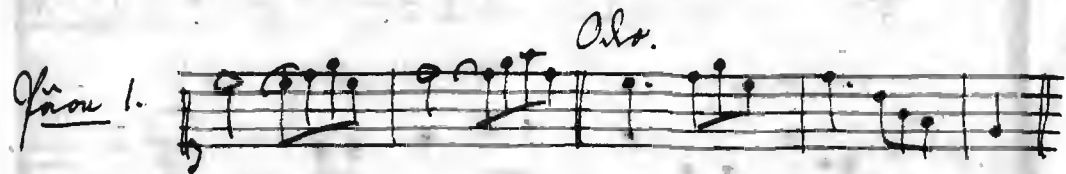
Wird gebraucht aber ist sein Gegenstück, das Tragbarte, das nicht nur in Gigen und mit andern mittern Tönen häufig gefunden wird, sondern auch überall gebraucht werden kann, so viel Triolen einschicken.

Fa so nache, wird in der Musik bei Dornen Tönen und Tönen gebraucht, so wie überhaupt alle diese Fa zu Tragbarten dienen können.

Es wird allzu weitläufig sagen, alle die verschiedenen Klangfüße einzeln hervorzuführen, absonderlich da mit grober von jedem ein Beispiel in Noten geben wollen, noch ist es meistens Gebrauch besser geben lässt, als auch alle möglichen Beschränkungen, die man von ihnen machen kann.

Erzählige Klangfüße.





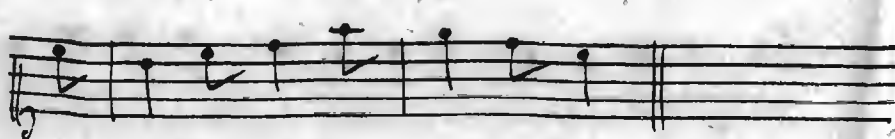
Vocalis
matio?



Strophis



Strophis



Strophis



Alle diese Klangfüße können noch auf andern Aehn-
en der Musik abgedruckt werden, weil die Töne
und Kräfte musikalischer Klänge außerordentlich
verschieden ist, und daher eine unermessliche Mannichfal-
tigkeit zuläßt.

Man kann die auf der vorigen Seite 28 Klangfüße
entstehende Mannichfaltigkeit noch weiter aus-
bauen, wenn man sie gehörig zu verwenden weiß, läßt sich
aus beyden durch die artem combinatoriam
z. B. ein hundertfüß ist keine Veränderung fähig;
ganz können zweymal verändert werden, ~~oder~~
aber 6 mal, mit 4 gar 24 mal. Man darf
nur, um alle möglichen Veränderungen zu finden,
den, die Zahl der Füße, mit dem Product
der vorausgesetzten Versetzung multipliciren,

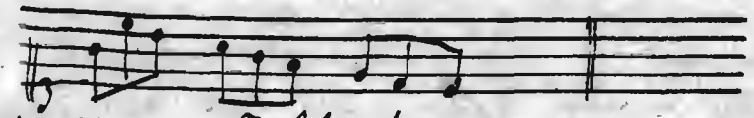
z. B. wenn 4 Füße sind, und man will wissen, wie
oft sie versetzt werden können, so multiplicirt man
sie mit 6, welches das Product der vorausgesetzten
3 Füße war, so steht man, daß sich 4 Füße 24
mal versetzen lassen. Will man die möglichen Ver-
änderungen von 5 Füßen wissen, so multiplicirt man
das Product der 4 Füße, nämlich 24 mit 5,
so versteht man, daß sich 5 Füße 120 mal versetzen
lassen. Derselbe man nun so fort bis auf 28 Füße,
so hat man eine unermessliche Menge von Veränderungen.
Matheson hat berechnet, daß 24 Füße
620 448 4017 03 23 94 39 36050 Veränderungen
geben müssen. Nimmt man nun noch an,
daß jeder Fuß an sich selbst auch versetzt
abgedruckt werden kann, und daß die versetzten
Ausdrücke derselben auf die mannichfaltigste Art
auch eine neue Quelle von Veränderungen eröffnen,
so kann man sich leicht denken, wofür es kommt,
daß seit Anfang der Welt bis auf die jetzige
letzte Melodie vorhanden worden, oder daß
daraus eine andere als notwendige Ansehnlichkeit
ihnen zu finden ist. Auf selbst diese un-
ermeßliche Ansehnlichkeit ist keine notwendige Folge,
sondern nur, wie man bey gemeinen Uebungen
sich immer finden wird, nur auf eine ganz
wenige Nachahmungsfähigkeit, die in der That
unserer Sinne ihren natürlichen Grund hat.
Es ist schon unermesslich begreiflich, wie

4713

worden, daß die vorfindene Auskündigung der man-
nigfaltigen Tonfüße die sogenannten Taktnoten
vorzügen. Wenn ich folgende kleine Kräfte von
Neben so setzen:



so liegt der Pyrophen zum Grunde, und vorzuziehen
Taktart, die man wegen ihrer grade Abtheilung
eine grade nennt. Deshalb ist aber aber diese Ab-
theilung, wodurch aber ihre Länge und Breite so, daß
ein anderer Taktart davoran gesetzt, z. B. der Pyrophen
12/6,



so setzt man Taktart, die man wegen ihrer
ungleichen Abtheilung eine ungrade Taktart nennt.
Der Taktart von Takte übersteigt gewisse
leichtlich 3 Takte. Das erste übersteigt die
vorfindene Taktarten und ihre Vorzüge in
der Zeit; das zweite, die Bedeutung und das Vor-
hältnis anderer Takte unter sich, und das
dritte, die Abtheilung und Eintheilung des Takts.
Das erste theilt übersteigt Takt; das zweite
Taktbedeutung; und das dritte, Taktverhältnis.

Das Wort Takt hat ganz andere Bedeutung. In
der neuen sagt man, ein Takt sey in diesem
oder jenen Takt komponirt, und so bedeutet,